

David MARTENS

Portrait de Prosper Mérimée en auteur(e) imaginaire

Les clins d'œil d'une iconographie d'écrivain

Résumé

Les deux mystifications littéraires du jeune Mérimée présentent chacune un portrait de leur auteur supposé : Clara Gazul pour *Le Théâtre de Clara Gazul* et Hyacinthe Maglanovich pour *La Guzla*. Si ces figurations iconiques contribuent à crédibiliser la supercherie, la mise en œuvre de la première – superposée à un portrait de Mérimée dans certains exemplaires de la première édition – la déconstruit dans le même temps. Elle exhibe en effet le procédé en divisant l'instance auctoriale en deux représentations distinctes. Mais ce dispositif présente une ambivalence sur le plan de la poétique des différences sexuelles : il identifie certes l'auteur véritable et son genre en réduisant le simulacre, mais d'une façon qui suggère au final une emprise durable du féminin.

Abstract

Young Mérimée's two literary hoaxes both present a portrait of their alleged author: Clara Gazul for *Le Théâtre de Clara Gazul* and Hyacinthe Maglanovich for *La Guzla*. If these iconic representations contribute to give credibility to the literary fabrication, the implementation of the first – superimposed to a portrait of Mérimée in some of the first edition's copies – deconstructs it at the same time. It shows the process while dividing the authorial instance into two distinct representations. This mechanism, however, presents some ambivalence on the level of a poetics of sexual differences: it admittedly identifies the real author and its gender by reducing the enactment, but in a way that suggests a long-lasting feminine ascendancy.

Pour citer cet article :

David MARTENS, « Portrait de Prosper Mérimée en auteur(e) imaginaire. Les clins d'œil d'une iconographie d'écrivain », dans *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2, « Iconographies de l'écrivain », s. dir. Nausicaa DEWEZ & David MARTENS, mai 2009, pp. 61-74.

PORTRAIT DE PROSPER MÉRIMÉE EN AUTEUR(E) IMAGINAIRE LES CLINS D'ŒIL D'UNE ICONOGRAPHIE D'ÉCRIVAIN

Voilà un homme, sans doute, mais qui donne
à voir la femme en lui.

Philippe LACOUÉ-LABARTHE¹

Loin de constituer un ornement décoratif ou étroitement documentaire de l'œuvre littéraire, les iconographies d'écrivains constituent un faisceau « d'avis, d'indices, de gestes esquissés qui s'[y] ajoutent [...] sans s'y intégrer »². Sémiotiquement hétérogène aux textes – le plus souvent considérés comme le cœur du fait littéraire –, ce corpus connexe, figurant un individu présenté comme « l'auteur », informe toujours les écrits signés de son nom, de façon plus ou moins prégnante selon les époques et les dispositifs mis en œuvre. Certes, « [j]amais personne ne pourra voir dans un portrait [...] la face d'un auteur ». Mais, dans le même temps, selon Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, « jamais personne ne pourra regarder le portrait du signataire d'une œuvre sans y scruter la présence de l'auteur »³. Cet horizon d'attente configurant l'abord des iconographies d'écrivains tient à ce que « [c]haque portrait d'auteur [...] cherche à éteindre dans la personne la teneur personnelle du visage pour y faire affleurer l'œuvre »⁴.

L'aspiration qui pousserait à voir dans le visage, et plus largement la « physionomie » d'un auteur le « caractère de l'œuvre »⁵ suppose qu'une forme de correspondance se dessine de l'un à l'autre élément de ce dialogue icono-textuel. S'il est parfaitement envisageable de représenter un auteur imaginaire (p. e. Homère), il semble toutefois que le regard porté sur les iconographies d'écrivains soit hanté par le présupposé selon lequel l'individu représenté est bel et bien l'auteur des ouvrages dont il est le signataire et que ses portraits rendent effectivement ses traits, à même lesquels l'œuvre se donnerait non à lire mais à voir. En témoigne le recours à des représentations de ce type dans le cadre de certaines mystifications mettant en scène des auteurs supposés. Insrites dans la scénographie particulière d'une supercherie, de telles figurations se sont présentées dans un premier temps comme celles d'auteurs réels, avant de se signaler

1. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Bourgois, « Première livraison », 1979, p. 30.

2. Federico FERRARI & Jean-Luc NANCY, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2005, p. 33.

3. *Ibid.*, p. 12.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. « On pourrait dire que l'auteur forme ou contient le caractère de l'œuvre : c'est-à-dire sa configuration propre, sa figure insubstituable et inaliénable » (*ibid.*, p. 36).

comme des fictions. Ce faisant, elles détournent certaines des finalités et des valeurs d'usage de ce type d'images en déconstruisant le crédit qui leur est attaché.

Lorsque Prosper Mérimée fait ses débuts dans la carrière des lettres, l'iconographie des écrivains n'a pas encore l'importance cruciale qu'elle acquerra progressivement au sein du champ littéraire au cours d'un siècle qui a, notamment, connu l'invention et le développement de la photographie. Ainsi, les clichés de Nadar qui contribueront à porter à la postérité et à ancrer dans la mémoire collective les visages de la plupart des grands auteurs français du XIX^e siècle n'ont pas encore été pris ni diffusés. L'auteur de *Carmen* ne s'en est pas moins montré particulièrement sensible aux possibilités offertes par les portraits d'auteurs. Dans l'optique de la stratégie littéraire déviante à travers laquelle il a choisi d'entrer en littérature, l'écrivain en herbe, manifestant une incontestable habileté dans le maniement des codes en vigueur, a ainsi fait insérer un portrait de l'auteur imaginaire auquel il a attribué son premier livre, le *Théâtre de Clara Gazul* (1825), avant de récidiver deux ans plus tard avec *La Guzla* (1827).

Si les pièces du *Théâtre de Clara Gazul* sont aujourd'hui appréciées des gens de théâtre, en revanche, le dispositif de la supercherie amuse ou intrigue tout au plus, mais n'intéresse guère, comme s'il semblait évident qu'il n'avait d'autre portée que celle de la blague de potache. Quant à *La Guzla*, après avoir été longtemps tenue pour une simple amusette, sans autre intérêt véritable que celui de la curiosité bibliophilique, elle commence seulement à être redécouverte⁶. Associés à des œuvres perçues comme secondaires en raison du procédé par principe marginal dont elles ressortissent⁷, ces deux portraits d'auteur imaginaire et leur utilisation au sein de ces supercheries pourraient paraître quelque peu insignifiants. Pourtant, la façon dont l'auteur a usé de ces annexes iconographiques en les faisant insérer au sein de ses deux livres cristallise certains des enjeux fondamentaux de la stratégie auctoriale qu'il y a mise en œuvre, de façon d'autant plus décisive pour le premier de ces ouvrages que, travesti en femme, l'écrivain signe à travers celui-ci une entrée pour le moins équivoque dans le monde littéraire.

Ces figurations d'auteurs imaginaires contribuent dans un premier temps à crédibiliser la supercherie au sein de laquelle elles se trouvent intégrées. Mais la mise en œuvre de la première – à laquelle se superpose un portrait masculin ayant Mérimée pour modèle dans certains exemplaires de la première édition – la déconstruit toutefois dans le même temps. Elle contribue en effet à identifier le procédé en divisant l'instance auctoriale en deux représentations et, partant, en deux identités sexuelles et culturelles distinctes. Branchée à la mystification et à la stratégie de dévoilement qui la sous-tend, cette scénographie paraît consister en l'arrondissement de la figure féminine – Clara Gazul – à laquelle ces pièces sont attribuées. Pourtant, inversant cette apparente hiérarchisation des signatures et des genres sexuels qui procède du dévoilement de la supercherie, la superposition de ces deux images fait affleurer dans cet ouvrage fondateur une équivocité sexuelle constitutive de l'imaginaire mériméen et qui marque durablement son œuvre.

6. Voir, par exemple, les pages que Philippe Met consacre à Mérimée, et en particulier à *La Guzla*, dans son récent ouvrage (« Le miroir aux alouettes de la traduction : Prosper Mérimée », dans *La Lettre tue. Spectre(s) de l'écrit fantastique*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, « Objet », 2009, pp. 35-80).

7. Déviante au regard d'une norme qu'elle mime, la mystification semble minoritaire par principe : elle n'a d'ailleurs jamais été reconnue comme genre à part entière, et pour cause, puisqu'elle consiste à imiter les protocoles de présentation de genres constitués.

LES POUVOIRS D'ATTESTATION DU PORTRAIT

En 1825, Prosper Mérimée publie le *Théâtre de Clara Gazul*, sans autre nom d'auteur que celui de la « comédienne espagnole » que désignent la page de titre de l'ouvrage et la préface d'un supposé traducteur baptisé Joseph L'Estrange. Ces courtes pièces, présentées comme traduites de l'espagnol, obéissent avant l'*Hernani* d'Hugo aux principes qui seront défendus par le théâtre romantique – Stendhal vient de les formuler dans son *Racine et Shakespeare* – et vont parfois jusqu'à les tourner en dérision. Frappant les codes dramaturgiques de l'époque, l'ironie mériméenne sous-tend en outre la stratégie de diffusion particulière de ce premier livre. Alors âgé de 22 ans à peine, l'écrivain entre en effet en littérature travesti en jeune actrice et dramaturge espagnole, avec un ouvrage auquel se référeront de manière ambiguë plusieurs de ses publications ultérieures, comme la *Chronique du règne de Charles IX* (1829), roman historique signé de la seule mention « par l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul* ».

Deux ans plus tard, Mérimée récidive dans le registre de la mystification en publiant *La Guzla ou Choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Croatie et l'Herzégovine*. L'ouvrage est cette fois présenté par un préfacier qui prétend avoir recueilli les chants qu'il a traduits auprès d'un joueur de guzla – il s'agit d'une sorte de guitare à une corde – nommé Hyacinthe Maglanovich. Ce traducteur-compileur préserve toutefois son anonymat, ne signant ni sa préface, ni la notice dans laquelle il présente le « barde slave ». Ce n'est que quinze ans plus tard, dans la préface qui accompagne sa réédition en 1842 – l'année où, à la faveur d'une réédition également, l'écrivain signe pour la première fois de son nom sa première mystification – que Mérimée endosse la paternité d'un livre qui a semble-t-il davantage dupé que le *Théâtre de Clara Gazul*, dont l'auteur avait lu certaines pièces en public avant même la parution du recueil, court-circuitant ainsi les effets mystificateurs du procédé, pour une part de son public du moins⁸.

Ces deux supercheries étaient accompagnées, dans leur *editio princeps*, par un portrait de leur auteur supposé inséré au sein du volume, accompagné, au bas de chacune de ces vignettes, de la mention du nom du personnage qu'il représentait. Conjuguées avec une imitation habile des protocoles de présentation de la traduction – notices de présentation des auteurs par leur supposé traducteur en français, notes historiques, lexicographiques, etc. –, ces figurations iconographiques assurent dans le dispositif de la mystification mériméenne une fonction de crédibilisation. En donnant consistance à cet absent que constitue censément l'auteur, elles contribuent à attester de son existence grâce aux pouvoirs spécifiques de l'image et, en particulier, du portrait, tel qu'en l'occurrence il s'articule à la dynamique textuelle. Comme le soulignent Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, dans la lecture :

Souvent, les yeux se détachent du texte et « imaginent », ils se font des images des mots, ils transcrivent le texte en images. [...] Du sein de cette constellation, une image ultime finit presque toujours par se présenter. C'est celle qui, même lorsqu'elle n'apparaît pas, informe les autres d'elle-même. C'est l'image de l'auteur [...]. Elle ne se concrétise pas toujours en une icône tangible ; sou-

8. Pour une description plus détaillée de ces deux supercheries ainsi que de l'histoire de leur publication et de leur réception, voir Jean-François JEANDILLOU, *Supercheries littéraires, La Vie et l'œuvre des auteurs supposés* (1989), Genève, Droz, 2001, pp. 148-156 et pp. 172-182.

vent, au contraire, elle demeure suspendue dans une invisibilité insaisissable, aveugle, et pourtant consistante.⁹

Mais si une représentation invisible de l'auteur informe l'ensemble de celles qui sont produites à la lecture des textes auxquels se voit apposée sa signature, qu'en est-il lorsque cette image évanescence, spectrale, sans visage et sans traits parce qu'issue de l'écriture, se combine avec une (série de) représentation(s) « tangible(s) » de l'écrivain ? Selon Ferrari et Nancy, « [l']image de l'auteur [...] est la relation par laquelle un texte renvoie au corps d'un auteur, à sa matérialité visible ». Dès lors, « le *medium* de l'image est la possibilité qui rend justice au texte en lui restituant un corps, une identité, une biographie »¹⁰. Tout portrait d'un auteur tendrait ainsi à donner corps au corps fantomatique du signataire, en le faisant venir à la visibilité secrétée par le texte. Même si leurs principales fonctionnalités ne résident pas dans ce pouvoir d'attestation, les images d'auteurs constituent ainsi l'un des moyens les plus efficaces pour accréditer l'existence extratextuelle du signataire d'un texte.

En l'occurrence, ces représentations iconographiques d'auteurs imaginaires opèrent en interaction avec le paratexte mystificateur. Elles renforcent le crédit de la supercherie selon un principe de déterminations réciproques. Ces portraits ne configurent en effet une valeur d'attestation de l'existence de l'écrivain imaginaire qu'en fonction des éléments scripturaires qui indiquent, en la nommant au bas de l'image, que la figure représentée n'est autre que celle de l'auteur supposé. La « Notice sur Clara Gazul » et la « Notice sur Hyacinthe Maglanovich » qui précèdent la première et la seconde pseudo-traduction de Mérimée rapportent en outre la rencontre entre le traducteur et l'auteur. Ce faisant, ces esquisses biographiques soutiennent l'existence de ces auteurs et incitent corollairement à lire le portrait comme celui d'un écrivain réel : affirmant que le traducteur a *vu* l'auteur qu'il a traduit, elles suggèrent que celui-ci a été amené à pauser pour la réalisation du portrait qui accompagne le texte.

La « Notice sur Clara Gazul » s'ouvre sur l'indication de cette rencontre et la notification de son caractère visuel : « C'est à Gibraltar [...] que je *vis* pour la première fois Mlle Gazul »¹¹. Il en va de même pour l'entame de la « Notice sur Hyacinthe Maglanovich » : « Hyacinthe Maglanovich est presque le seul joueur de guzla que j'aie *vu*, qui fut aussi poète »¹² ; elle est répétée plus loin – « Je l'ai *vu* à Zara pour la première fois en 1816 » – et suivie d'une description du personnage, dont plusieurs attributs correspondent à la représentation iconographique du joueur de guzla qui accompagne le livre :

Hyacinthe avait alors près de soixante ans. C'est un grand homme, vert et robuste pour son âge, les épaules larges et le cou remarquablement gros. Sa figure prodigieusement basanée, ses yeux petits et un peu relevés à la chinoise, son nez aquilin, assez enflammé par l'usage des liqueurs fortes, sa longue moustache blanche et ses longs sourcils noirs, forment un ensemble que l'on oublie difficilement une fois qu'on l'a vu une fois. Ajoutez à cela une longue

9. Federico FERRARI & Jean-Luc NANCY, *op. cit.*, p. 28.

10. *Ibid.*, pp. 28-29.

11. Prosper MÉRIMÉE, *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, édition établie et annotée par Jean MALLION et Pierre SALOMON, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 3, je souligne.

12. ID., *La Guzla ou Choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie et l'Herzégovine*, introduction par Antonia Fonyi, Paris, Kimé, « Rencontres », 1994, p. 23, je souligne.

cicatrice qui s'étend sur le sourcil et sur une partie de la joue. [...] Sa tête était rasée [...] et il portait un bonnet d'agneau noir.¹³



Le texte et l'image qui figurent l'auteur supposé se confirment réciproquement, de sorte que le pouvoir de crédibilisation de ces représentations surdétermine celui du dispositif mystificateur avec lequel elles interagissent et le crédit que le lecteur est invité à lui accorder. À travers ces procédures qui les font passer pour de véritables traductions, ces textes sont donnés à lire comme produits par un auteur (et un traducteur) qui ne seront désignés qu'après-coup comme êtres de fiction, différant de leur auteur réel par la langue, par la culture et, pour ce qui concerne Clara Gazul, par l'identité sexuelle. Mais, en tant que mystification, de tels livres sont toujours sous le coup du dévoilement de leur nature. En l'occurrence, tout se passe chez Mérimée comme si la mystification n'avait été élaborée que pour se voir désignée comme telle et donner lieu à une réduction des altérités à l'œuvre, en particulier pour ce qui touche à l'ambiguïté sexuelle qui caractérise la fonction-auteur complexe à l'œuvre dans le *Théâtre de Clara Gazul*.

RÉDUCTIONS DE L'AUTRE

Toute mystification vit dans la hantise de sa révélation. Dans le cas de Mérimée, ce type de textes témoigne d'une fascination prononcée pour les jeux de dissimulation, qui va de pair avec une jubilation du dévoilement. Il semble en effet que,

13. *Ibid.*, p. 25.

pour l'auteur de *Colomba*, une mystification ne saurait être parfaitement accomplie que dévoilée comme telle. Il n'est d'ailleurs possible de savoir qu'une mystification en est une que lorsqu'elle est désignée, c'est-à-dire, dans le même temps, neutralisée dans ses effets de tromperie. À l'instar du secret tel que Louis Marin en décrit la logique, la mystification « ne se constitue tel[le] que de sa disparition »¹⁴. Le dévoilement de son statut instaure un clivage temporel en vertu duquel ces textes ne sont plus lus *après* la révélation comme ils l'étaient *avant* celle-ci : le dispositif mystificateur bascule alors dans la sphère de la « feintise ludique partagée »¹⁵, contraignant le lecteur à voir l'ensemble du paratexte comme une fiction, en ce compris l'iconographie de l'auteur supposé.

Mettant en jeu deux figures autoriales, les mystifications mériméennes tendent, dans un premier temps du moins, à neutraliser, voire à gommer la division constitutive qui détermine le concept d'auteur tel que le décrivent Ferrari et Nancy en opérant une distinction entre « ouvrier » et « auteur » :

Si l'ouvrier représente le producteur qui précède, qui contrôle et qui maîtrise l'ouvrage, l'auteur figure pour sa part la puissance singulière de l'œuvre (sa potentialité, son pouvoir-être) telle que l'œuvre seule la recèle et la laisse après coup entrevoir. [...] Lorsqu'il y a dispute sur l'existence ou l'inexistence de l'"auteur", [...] c'est simplement que l'on confond sous ce même nom deux concepts bien distincts : celui de l'ouvrier de l'ouvrage et celui de l'auteur de l'œuvre. On pourrait dire que l'on confond un "auteur" situé hors de l'œuvre et un autre auteur qui ne se peut trouver qu'en elle.¹⁶

Reste que, comme le soulignent Ferrari et Nancy, « [i]l n'est cependant pas aussi facile qu'on pourrait le croire de dissiper la confusion » entre ces deux corps, « pas plus qu'il n'est aisé de simplement dissocier l'ouvrier de l'auteur »¹⁷, en particulier lorsque ces deux entités coïncident *visiblement* au sein d'une figuration iconographique.

En ce qui concerne des mystifications comme celles pratiquées par Mérimée, tant que leur statut n'est pas divulgué, ces deux facettes du concept d'auteur ne concernent que l'auteur supposé, encore tenu pour l'auteur réel dans la mesure où il est seul en scène. En revanche, lorsque la supercherie est dévoilée, une redistribution de l'auctorialité s'opère : alors que les auteurs supposés – Clara Gazul et Hyacinthe Maglanovich – se voient considérés, en tant qu'êtres de fiction, comme relevant exclusivement de la production textuelle, soit comme de « simples » auteurs, Mérimée les englobe sous sa signature d'auteur et apparaît, à la faveur de cette stratégie de dévoilement, comme leur « ouvrier ». Certes, le clivage « auteur »/« ouvrier » divise dans le même temps sa signature. Mais en rendant sensible et visible cette division, Mérimée tend à escamoter sa part d'auctorialité intratextuelle en estompant voire

14. Louis MARIN, « Logiques du secret », dans *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque du Collège international de philosophie », 1992, p. 247.

15. Voir Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999.

16. Federico FERRARI & Jean-Luc NANCY, *op. cit.*, p. 10.

17. *Ibid.*

en détournant de sa propre signature, par fixation sur une entité fictive, le caractère de production textuelle de l'auteur.

À la faveur d'un tel dévoilement, la poétique des différences culturelles et sexuelles à l'œuvre dans ces pseudo-traductions voit ses lignes de force redistribuées et sa configuration auctoriale réarticulée. L'horizon d'attente et d'interprétation des textes se voit bouleversé, puisque, pour ce qui concerne le *Théâtre de Clara Gazul*, ces pièces ne sont plus attribuées à une jeune Espagnole mais à un écrivain français. Dans cette optique, ce livre exhibe un désir d'être lu non tant (du moins non seulement) comme l'œuvre d'une femme que comme celle d'un homme ayant donné (ou pris) voix d'une femme *imaginaire*. De même, *La Guzla* ne consiste pas seulement pour Mérimée à se donner à lire sous les traits d'un faux traducteur anonyme en même temps que d'un barde des Balkans, mais bien, à partir de 1842, lorsqu'il dévoilera le pot-aux-roses, comme l'auteur d'une mystification assez efficace pour tromper certains lecteurs, et non des moindres, puisque Pouchkine figure au nombre de ses victimes.

Clara Gazul et Hyacinthe Maglanovich semblent n'avoir été mis en œuvre que pour voir les effets de lecture induits par leurs déterminations identitaires singulières (biographiques, nationales et sexuelles en particulier) neutralisés-et placés sous la coupe d'un jeune écrivain français, proche des cénacles romantiques, francophone et de sexe masculin. Ce dévoilement redouble ou ratifie, sur le plan de la signature auctoriale, l'apposition d'une signature masculine francophone à celle de ces deux figures d'auteurs supposés telle qu'elle opérait dans le simulacre de traduction à travers lequel ces livres se sont donnés à lire : alors qu'ils se présentent comme traduits d'une langue étrangère, ces deux ouvrages ne constituent en effet qu'une traduction *française* de leur prétendu original, soit une version du texte signée par le traducteur. La lettre de leur prétendue version originale échappe et ils confrontent ainsi leur lecteur à une réduction des différences culturelles – et sexuelles dans le cas du *Théâtre de Clara Gazul* – postulées.

Cette poétique de la mystification dévoilée se traduit chez Mérimée dans le dispositif iconographique particulier qu'il a fait figurer dans certains exemplaires de l'édition originale de son premier livre. Si chaque volume reprenait le portrait de Clara Gazul réalisé par Étienne Delécluze à la demande de Mérimée, l'auteur a également fait précéder le portrait de la jeune femme par un dessin représentant un buste masculin, vêtu d'une redingote et portant une cravate. Le visage en était découpé, de sorte qu'une place vide permettait à celui du portrait de Clara Gazul de venir s'y insérer et de donner à voir un portrait de Mérimée lui-même. Tournant la page, le lecteur voyait le visage de l'écrivain demeurer sur la vignette suivante, celle où figurait le portrait Clara Gazul. Outre son caractère amusant, un tel procédé reproduit sur le plan de l'iconographie la stratégie de dévoilement du subterfuge en distinguant et en hiérarchisant les deux figures en jeu¹⁸.

En dépit de la combinaison de procédures d'accréditation à travers laquelle elle s'est donnée à appréhender, la première supercherie de Mérimée n'a manifestement trompé que peu de monde à l'époque. Son secret en fut, de fait, rapidement éventée, à l'initiative de l'écrivain lui-même qui, avant même la parution du recueil, en avait lu certaines pièces en public. *La Guzla* a en revanche trompé davantage de lecteurs,

18. Ce dispositif figure dans Prosper MÉRIMÉE, *Théâtre de Clara Gazul*, *op. cit.*, en hors-texte, entre les pages 1134 et 1135.

obéissant à une stratégie mystificatrice plus rigoureuse qui se traduit, notamment dans une iconographie qui ne s'est nullement dédoublée. Mais, dans les deux cas, cette stratégie s'est fondée chez Mérimée sur les deux moments d'une scénographie (avant et après la révélation) qui préserve paradoxalement la part d'altérité (culturelle et sexuelle) qu'elle tend à résorber dans le geste de la révélation. Pour ce qui concerne le *Théâtre de Clara Gazul* en particulier, cette préservation de la part du féminin à l'œuvre dans l'écriture passe, en particulier, par le double portrait superposé.

UN GENRE À DOUBLE-FOND

À considérer la logique de leur scénographie et celle du dévoilement dont elles ont fait l'objet, les deux supercheres commises par le jeune Mérimée paraissent n'avoir été élaborées qu'en vue d'une transformation de statut qui fait partie intégrante de la catégorie de textes dont elles participent. Mais la temporalité particulière à laquelle obéit ce type de stratégies littéraires présente dans le même temps des lignes de fuite qui, pour ce qui concerne Mérimée, remettent en question l'assurance de l'assignation de ces textes à une figure masculine, de nationalité, de langue et de culture françaises. Corollairement à un arraisonement phallogo-franco-centriste (le *Théâtre de Clara Gazul*) et franco-centriste (*La Guzla*), ces dispositifs textuels opèrent non une simple neutralisation, mais une reconfiguration des différences culturelles et sexuelles qu'elles mettent en œuvre. Dans cette optique, une équivoque troublante se voit préservée en sous-main en ce qui concerne l'identité sexuelle qui caractérise l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul*. Comme l'écrit Philippe Lacoue-Labarthe à propos d'autoportraits photographiques d'Urs Lüthi :

Il serait trop simple de dire qu'il s'agit d'un « détravestissement », d'une sorte d'« éloge (illustré) du démaquillage ». Au contraire. Ou plutôt, ce n'est ni l'un ni l'autre : ni maquillage, ni démaquillage ; mais l'un avec l'autre, simultanément.¹⁹

Certes, une fois dévoilée comme telle, la mystification élaborée au sein du paratexte doit en principe être lue comme une fiction, soit un récit dont le caractère de « feintise ludique » est désormais « partagé ». Mais la transformation de statut subie par ces textes à la faveur de la révélation de leur nature effective n'implique cependant pas que, une fois désignées pour ce qu'elles sont, ces supercheres puissent être lues comme n'importe quelle fiction. Le dévoilement auquel elles sont soumises ne saurait faire en sorte que la mystification n'ait pas eu lieu, aussi déconstruite ait-elle pu être d'emblée dans ses effets proprement mystificateurs. Procédant de la désignation d'un simulacre, ces textes conservent nécessairement en leur sein la mémoire de leur premier statut et cette mémoire n'est pas sans incidence sur leur réception. Tout lecteur du *Théâtre de Clara Gazul* et de *La Guzla* verra en effet, dans le paratexte accompagnant la première édition de ces deux œuvres, des fictions ayant d'abord réservé l'indication de leur fictionnalité.

L'apparent « retour » de ces paratextes à une vérité première supposée, et supposée masculine pour le *Théâtre de Clara Gazul*, s'avère impossible *par principe*, dans la mesure où ces recueils n'ont jamais été indépendants de la mystification qui

19. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *op. cit.*, p. 31.

a déterminé leur première parution. Même résorbés en fiction, les textes qui scénographient les paramètres de la supercherie gardent des traces de leur premier mode de parution, à travers le mode de dévoilement dont ils font l'objet. En l'occurrence, la part dévolue au féminin dans le premier livre de Mérimée ne disparaît pas plus que le statut de pseudo-traduction qu'il partage avec *La Guzla*. Au contraire, ces altérités factices se trouvent préservées dans la mesure où l'auctorité mériméenne ne s'institue que de leur éviction dans celle la sphère de la feintise, selon une équivocité qui se traduit tout particulièrement, pour le travestissement sexuel sur lequel se fonde le *Théâtre de Clara Gazul*, dans le dispositif iconographique accompagnant certains exemplaires de l'*editio princeps*.

L'association de ces deux images a le plus souvent été interprétée comme une réduction de la figure féminine d'auteure supposée au statut de création de l'écrivain masculin et, partant, dans la perspective d'une hiérarchisation, en faveur du masculin, des genres sexuels à l'œuvre dans le dispositif complexe de signatures qui régit ces textes. Cette implication tient à la position d'auteur de l'auteure supposée tenue par Mérimée. Mais, d'un auteur qui exhibe son art du travestissement, ne faut-il pas craindre un leurre à double-fond ? En l'occurrence, la poétique de la mystification mériméenne se fonde sur signature et une écriture à la genericité sexuelle plus ambivalente qu'il n'y paraît au premier, mais aussi au second abord. Signalant le caractère de falsification de Clara Gazul, Mérimée en neutralise certes l'incidence sur le texte, mais il l'intègre du même coup à sa signature d'auteur masculin, la marquant au coin d'une équivocité sexuelle dont le double portrait Mérimée/Gazul figure la complexité retorse.

La superposition de ces deux portraits joue de signes parmi les plus conventionnels de la différence sexuelle. Le pivot de ce dispositif fondé sur la superposition de deux portraits réside dans l'usage qu'il fait d'un seul et même visage pour les deux figures d'écrivain qu'il représente. Il suggère ainsi qu'il n'y a pas à proprement parler deux corps représentés, mais bien un seul, celui de l'auteur véritable, à savoir un homme. D'une figure l'autre, la différence entre ces deux portraits est d'atours : elle réside dans les vêtements qui identifient le genre sexuel du personnage portraituré en habillant le cœur de ce type de représentation iconographique – le portrait – que constitue le visage. Cette image double marque le caractère de convention de la différence sexuelle et de sa représentation en suggérant qu'un « même » corps peut, en représentation (aussi bien que dans son inscription langagière, en l'occurrence), passer aussi bien pour celui d'un homme que pour celui d'une femme.

L'habillement apparaît dans ce contexte comme un cadre intérieur, un *pare-rgon* au sein de l'image, par rapport au centre névralgique que constitue le visage²⁰. Les deux jeux de vêtements impliqués dans ce dispositif iconographique redoublent les deux éléments paratextuels qui prennent en charge la mystification et sa révélation : le paratexte mystificateur, attribué au traducteur fictif que constitue Joseph L'Estrange et celui qui le démystifie après-coup, soit, dans un premier temps, la lecture publique de certaines pièces par Mérimée, puis la signature énigmatique (« par l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul* ») qu'il appose à certaines publications ultérieures et, enfin, sa signature apposée en 1842 à une réédition du

20. Dans cette perspective, les cheveux – courts pour Mérimée, longs pour Clara Gazul – participent de la parure et des signes de sexuation qu'elle draine.

recueil. Tout comme les vêtements qui habillent les deux corps représentés, ces deux éléments textuels polarisent de façon hiérarchisée la lecture d'un même visage et, par métonymie, d'un buste et d'un corps en même temps que d'un corpus de pièces de théâtre.

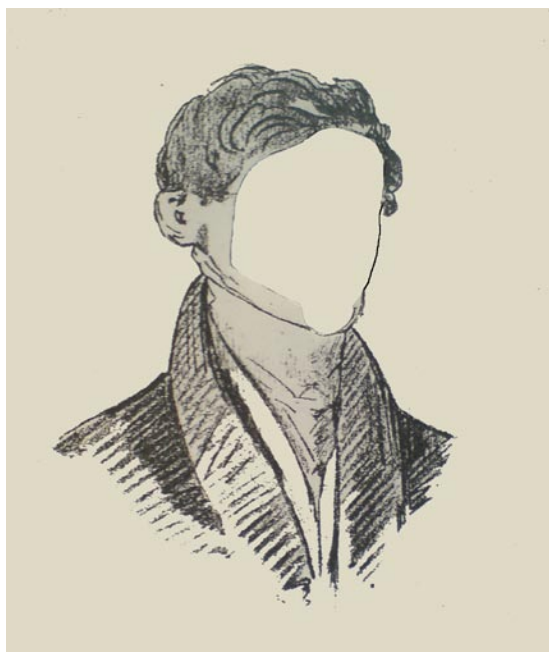
Certes, en se superposant à la jeune Espagnole, la figure masculine l'englobe en son sein, selon une typographie similaire à celle par laquelle le paratexte démystificateur conduit Mérimée à inscrire en son sein(g) la signature de Clara Gazul. Mais dans le même temps, alors que le lecteur aurait pu s'attendre à ce que ce soit cette dernière qui s'efface pour laisser place au portrait de Mérimée, dans ce dispositif censé redonner la prééminence à l'écrivain, c'est au contraire le corps masculin de l'auteur prétendument réel qui est présenté comme un travestissement, comme une forme vide superposée au portrait de l'auteure féminine. La figure masculine n'apparaît en effet que comme un vêtement vide, comme si le corps – et par conséquent le sexe – en était absent. L'auteur apparaît certes en premier, mais disparaît une fois la page tournée, tout se passant comme si, alors même que la supercherie se dévoile, c'était Mérimée qui cachait Clara Gazul, et non l'inverse, comme si, en conséquence, c'était la figure masculine qui constituait le travestissement.

Surdéterminant le double jeu de la mystification et de sa démystification, ce dispositif iconographique apparaît comme une figuration des ambiguïtés impliquées par la stratégie littéraire de Mérimée. Il suggère en effet que le paratexte démystificateur, que la représentation de son signataire masculin donne à voir, se présente finalement comme autant, voire davantage inconsistent que la supercherie dont il révèle le caractère factice. Dans la mesure où Clara Gazul apparaît comme le corps auquel appartient le visage commun aux deux portraits, elle occupe dans cette scénographie iconographique censément démystificatrice une position qui tend à démentir les implications du dévoilement opéré par Mérimée sur le plan de la différence des sexes. Dans cette optique, l'auteur se présenterait comme féminin, en dépit de la dénégarion qu'implique la révélation de la nature de ces textes et, plus précisément, en raison de la façon dont s'opère cette dénégarion, dont l'ambivalence versatilisée²¹, au final, toute assignation de genre parfaitement assurée.

LE CLIN DU VOILE

Pour latérales qu'elles soient par rapport à l'œuvre en tant que telle, les iconographies d'auteurs n'en ont pas moins un impact décisif sur celle-ci. Dans cette perspective, la scénographie dans laquelle s'inscrit l'image et la façon dont l'écrivain en joue importe au moins autant que la représentation en question. Lorsque l'auteur en use pour abuser ses lecteurs et fait comme Mérimée produire l'image d'un écrivain imaginaire, le subterfuge se voit configuré à des fins de révélation et de jouissance de l'efficace d'un simulacre. En l'occurrence, c'est le jeu dans lequel s'inscrit l'image de l'écrivain qui devient le révélateur de ce qui se noue d'enjeux singuliers dans cette première publication. À l'entame d'une œuvre

21. Voir Ginette MICHAUD, « Versatilisier le genre. (Trois scènes de lecture : Nancy, Cixous, Derrida) », dans *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*, s. dir. Catherine MAVRIKAKIS et Patrick POIRIER, Montréal, Nota Bene, 2006, pp. 17-79.



Portrait de l'auteur non rabbatu sur celui de Clara Gazul



Portrait de l'auteur rabbatu sur celui de Clara Gazul

littéraire, l'inscription du portrait de Mérimée en Clara Gazul (ou de Clara Gazul en Mérimée) au sein du dispositif mystificateur donne à lire et à voir, à travers cette poétique des différences sexuelles, l'une de ses principales motions fantasmatiques.

L'ambivalence de cette dernière se traduit particulièrement dans le caractère particulier du dispositif de travestissement qui conduit Mérimée à « prêter » son visage à Clara Gazul. Que l'écrivain n'ait fait figurer le portrait masculin au visage découpé que dans une partie des exemplaires de la première édition de son livre participe d'une poétique ironique qui transfère la division de l'instance auctoriale sur le public en traçant en son sein une ligne de partage entre complices et cibles (victimes) de la supercherie²². Elle s'inscrit dans une série de clins d'œil disséminés par l'écrivain dans ses deux mystifications²³, ainsi qu'*entre* ses deux mystifications. Ces deux textes, qui ne semblent à première vue liés que par le principe mystificateur sous les espèces duquel ils ont été publiés, entretiennent en effet des relations étroites, sur un mode crypté générant des effets de division – entre ceux qui déchiffreront la cryptographie et ceux à qui elle demeurera scellée – analogues à ceux générés par le double portrait Mérimée/Gazul.

Vrai soi et soi du vrai : toujours en retrait de soi, toujours soustrait en soi, soustrait à soi, reculant sans fin sous ses laques assemblées à clins et qui glissent et coulissent les unes sur les autres cependant que l'œil cligne, que chacun des yeux cligne et se résume à ce clin sans regard, à cet *Augenblick* au beau milieu duquel éclatent la non-présence et l'inévidance dans *le clin d'œil de l'instant*.

([D]u propre au propre, il y a un clin d'œil. Un coup d'œil, un *Augenblick*, un instant [...] : du propre au propre, pas de continuité sans un écart infini. [...] Ça se diffère, ça s'arrive de ne pas arriver. [...]).

[I]l y a une durée du clin d'œil [...]. Elle est précisément, ou elle fait, la durée du portrait. Durée d'un battement entre le même et le même, d'une allégorie, d'une allitération entre soi et soi, d'un clin d'œil ironique entre lui et lui.²⁴

Voire entre elle et lui, et à l'adresse du lecteur, pour ce qui concerne Clara Gazul et Mérimée.

Dans l'œuvre mériméenne, la publication de *La Guzla* paraît réitérer l'oblitération de ce que Clara Gazul représente en termes d'inscription d'une signature féminine au sein(g) de celle de Mérimée. Les ballades rassemblées dans ce recueil sont en effet attribuées à un auteur masculin d'âge mûr. En outre, la différence des sexes mises en œuvre s'accompagne d'une différence notable dans le traitement de

22. Il s'agit de deux des rôles du schéma actanciel de l'ironie tel que le décrit Philippe Hamon (voir *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 57). L'ironie à l'œuvre dans ces deux mystifications de Mérimée mériterait une étude plus approfondie.

23. C'est notamment le cas lorsque, dans l'édition de 1842 du livre, Mérimée fait écrire à son pseudo-traducteur, à propos des traits physiques de Clara Gazul, que « l'expression un peu sauvage de ses yeux, ses cheveux longs et d'un noir de jais, sa taille élancée, ses dents blanches et bien rangées, et son teint légèrement olivâtre, ne démentent pas son origine » (Prosper MÉRIMÉE, *Théâtre de Clara Gazul...*, op. cit., p. 5). Si le contexte désigne la filiation à la fois bohémienne et maure revendiquée par la jeune femme, les lecteurs qui connaîtraient le statut de mystification du texte ne sauraient manquer d'y voir un clin d'œil complice ayant pour toile de fond l'identification de l'écrivain et de son auteure supposée. Il est à noter que, si les deux premières éditions du texte présentaient une variante – « cette origine » (*ibid.*, p. 1139) – ne permettant pas cette lecture à double entente, la connaissance du portrait en trompe-l'œil lui octroie un relief supplémentaire.

24. Jean-Luc NANCY, *À plus d'un titre. Jacques Derrida. Sur un portrait de Valerio Adami*, Paris, Galilée, « Écriture/Figures », 2007, pp. 69-71.

la supercherie, c'est-à-dire dans l'opération de dévoilement dont elle fait l'objet. Au contraire de la façon dont il en avait usé avec le *Théâtre de Clara Gazul*, l'écrivain n'a pas vendu d'entrée de jeu la mèche, de sorte qu'un public plus nombreux a pu se laisser prendre au piège qu'il a tendu, parmi lequel plusieurs traducteurs, ainsi que Mérimée se plaît à le souligner dans l'« Avertissement » qui accompagne la seconde édition du livre²⁵. Cette différence de traitement suggère que la première mystification se devait d'être plus explicitement exhibée, pour une partie du public au moins.

Si une telle différence de traitement de la supercherie entre le *Théâtre de Clara Gazul* et *La Guzla* tient au partage des genres sexuels existant entre l'écrivain et son auteure supposée, loin de lever l'ambivalence des genres, elle la préserve secrètement. Comme la critique l'a noté à la suite de Goethe²⁶, le titre du recueil anagrammatise le patronyme de Gazul, que Joseph L'Estrange présente incidemment comme une joueuse de guitare²⁷. En outre, Hyacinthe, le prénom du barde Maglanovich, est également féminin. Enfin, dans la première édition du livre, l'écrivain adresse au lecteur un énième clin d'œil à travers une note suggérant une filiation entre l'une des ballades de Maglanovich et l'une des pièces du *Théâtre de Clara Gazul*²⁸. Mérimée fait ainsi à nouveau chanter la voix de Clara Gazul à travers la guzla de Maglanovich. Cette ventriloquie biffe ainsi le féminin à l'œuvre dans la première supercherie, mais le laisse dans le même temps subsister en sourdine, selon une logique duplice similaire à celle qui régit le double portrait en trompe-l'œil.

L'insistance de cette fantasmagorie empreinte d'ambiguïté sexuelle touche au cœur de l'élaboration de l'autoportrait symbolique à laquelle se livre un auteur dont le patronyme est marqué d'une désinence féminine relativement rare dans l'onomastique française. Les avatars que cette complexion narcissique équivoque connaît dans l'œuvre à venir indiquent son caractère fondateur dans la poétique du sujet mériméen, pour lequel l'écriture se conçoit, ainsi que l'a montré Christian Chelebourg, comme « une entreprise de virilisation »²⁹. Tout se passe comme si, par le *Théâtre de Clara Gazul*, il s'agissait pour l'auteur de couper court au –e final de son nom et d'affirmer sa masculinité en même temps que son autorité d'auteur. Mais si, par ce premier livre, et en particulier à travers le dispositif iconographique dont il l'a accompagné, Mérimée semble avoir cherché à faire la part du féminin comme on dit faire la part du feu, la versatilité générique dont témoigne cette première

25. « [S]i les Français ne me lurent point, les étrangers et des juges compétents me rendirent bien justice. / Deux mois après la publication de *la Guzla*, M. Bowering, auteur d'une anthologie slave, m'écrivit pour me demander les vers originaux que j'avais si bien traduits. / Puis M. Gerhart, conseiller et docteur quelque part en Allemagne, m'envoya deux gros volumes de poésies slaves traduites en allemand, avec *la Guzla* traduite aussi, et en vers, ce qui lui avait été facile, disait-il dans sa préface, car sous ma prose il avait découvert le mètre des vers illyriques. Les Allemands découvrent bien des choses, on le sait, et celui-là me demandait encore des ballades pour faire un troisième volume. / Enfin, M. Pouchkine a traduit en russe quelques-unes de mes historiettes, et cela peut se comparer à *Gil Blas* traduit en espagnol, et aux *Lettres d'une religieuse portugaise*, traduites en portugais » (Prosper MÉRIMÉE, *La Guzla*, op. cit., p. 25).

26. Voir Jean-François JEANDILLOU, op. cit., p. 180.

27. « [P]our arrêter nos questions, doña Clara prit sa guitare et nous chanta [une] chanson » (Prosper MÉRIMÉE, *Le Théâtre de Clara Gazul*..., op. cit., p. 4).

28. « Je suppose que cette chanson, dont on a donné un extrait dans une revue anglaise, a fourni à l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul* l'idée de *L'Amour africain* » (ibid., p. 1167, notice de *L'Amour africain*).

29. Voir Christian CHELEBOURG, *Prosper Mérimée, le sang et la chair. Une poétique du sujet*, Paris-Caen, Minard, « Archives des Lettres Modernes », 2004, p. 69.

PORTRAIT DE PROSPER MÉRIMÉE EN AUTEUR(E) IMAGINAIRE

mystification demeurera à traiter. Paraissant encore différer de son idéal de virilité, l'écrivain sera amené à réitérer le clin d'œil équivoque qu'il adresse à ses lecteurs, à commencer dans *La Guzla*.

David MARTENS

Fonds de la Recherche scientifique (F.R.S – F.N.R.S.)
Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)
& Université de Cergy-Pontoise